ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

42

Γκρύνεβαλντ



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Γκρύνεβαλντ

Ο ΓΕΡΜΑΝΟΣ ζωγράφος πού εἶναι γνωστὸς σὰν Γκρύνεβαλντ ὀνομαζόταν στὴν πραγματικότητα Μάτις Γκότχαρτ-Νίτχαρτ. Τὸ ὄνομα Γκρύνεβαλντ, ποὺ τὸ βρίσκουμε νὰ χρησιμοποιῆται ἀπὸ τὸ δέκατο ἕβδομο αἰώνα, ὀφείλεται κατὰ πάσα πιθανότητα στὸ ζωγράφο καὶ βιογράφο τῶν Γερμανῶν καλλιτεχνῶν Ἰωακεὶμ φὸν Σάντραρτ καὶ ἐπικράτησε σχεδὸν ἀποκλειστικά, σὲ τέτοιο βαθμὸ ποὺ τὸ ἀληθινό του ὄνομα ξεχάστηκε. Παρ' ὅλες τὶς ἔρευνες δὲ στάθηκε δυνατό, ὡς σήμερα τουλάχιστο, νὰ τεκμηριωθῆ ἡ βιογραφία τοῦ καλλιτέχνη. Ἐπικρατεῖ ἡ ὑπόθεση ὅτι γεννήθηκε στὸ Βύρτσμπουργκ, στὴ Φραγκονία, γύρω στὰ 1480 (καὶ ὄχι, ὅπως πίστευαν πρῶτα, στὰ 1460). Ὑπάρχουν ποικίλες μαρτυρίες γιὰ τὴν παρουσία του στὸ Ἀσάφφενμπουργκ ἀνάμεσα στὰ 1505 καὶ 1526 καὶ στὴ γειτονικὴ πόλη Ζέλιγκενσταττ (Seligenstadt), ὅπου εἶχε ἕνα σπίτι κι ἕνα ἐργαστήριο, ἀνάμεσα στὰ 1514 καὶ 1526. Τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 1510 - 1511 ὁ καλλιτέχνης ἦταν στὴν αὐλὴ τῆς Μαγεντίας — Ἀσάφφενμπουργκ, πρῶτα στὴν ὑπηρεσία τοῦ ἀρχιεπισκόπου Οὔριελ φὸν Γκέμμινγκεν (ποὺ πέθανε τὸ 1514) καὶ στὴ συνέχεια τοῦ ἀρχιεπισκόπου Ἀλβέρτου τοῦ Βρανδεμβούργου. Τὸ 1511 ὁ καλλιτέχνης συνεργαζόταν στὴν κατασκευὴ τοῦ πύργου τοῦ Ἀσάφφενμπουργκ καὶ τὸ 1516 πληρώθηκε ἀπὸ τὴν αὐλὴ τῆς Μαγεντίας. Στὰ ἀρχεῖα τῆς πόλης αὐτῆς ὁ καλλιτέχνης ἀναφέρεται γιὰ τελευταία φορὰ στὶς 27 Φεβρουαρίου 1526. Ὅλα αὐτὰ δὲ σημαίνουν ὅτι ὡς αὐτὴ τὴν ἐποχὴ οἱ δραστηριότητες τοῦ Γκρύνεβαλντ εἶχαν περιοριστῆ στὴν περιοχὴ τοῦ Ρήνου καὶ τοῦ Μάιν, ἀνάμεσα στὸ Ἀσάφφενμπουργκ καὶ στὴ Μαγεντία. Εἶναι βέβαιο πὼς ταξίδεψε στὴν Ἀλσατία (1513) καὶ στὴ Χάλλε (1521 - 1523) καὶ πιθανὸ νὰ ἔκανε κι ἄλλα ταξίδια. Τὸ 1526 ὁ Γκρύνεβαλντ ἔφυγε ἀπὸ τὴν ὑπηρεσία τοῦ ἀρχιεπισκόπου τοῦ Βρανδεμ-

PETER ANSELM RIEDL

Γκρύνεβαλντ



1

βούργου. Εἶναι ἀμφίβολο ἂν εἶχε ἀσπασθῆ τὶς ἰδέες τῆς 'Αντιμεταρρύθμισης· τὸ γεγονὸς εἶναι πὼς ἀνάμεσα στὰ πράγματα ποὺ ἄφησε κληρονομιὰ ὁ καλλιτέχνης μετὰ τὸ θάνατό του ὑπῆρχαν μερικὰ γράμματα τοῦ Λούθηρου. Στὴ διάρκεια μιᾶς παραμονῆς του στὴ Φραγκφούρτη ὁ Γκρύνεβαλντ ἔκανε τὴ διαθήκη του, ἀφήνοντας γενικό του κληρονόμο τὸ θετό του γιό, ποὺ ἔμενε στὸ Ζέλιγκενσταττ. Τὸ 1527 ὁ καλλιτέχνης ἔφυγε ἀπὸ τὴ Φραγκφούρτη καὶ πῆγε στὴ Χάλλε νὰ ἐργαστῆ σὰν «ὑδραυλικὸς μηχανικός»· ἐκεῖ καὶ πέθανε στὸ τέλος τοῦ καλοκαιριοῦ τοῦ 1528.

Τὰ ἔργα τοῦ Γκρύνεβαλντ ποὺ θὰ ἀναφέρουμε καὶ θὰ ἀναλύσουμε ἀντιστοιχοῦν στὶς λιγοστὲς βέβαιες μαρτυρίες ποὺ ὑπάρχουν. Δὲν εἶναι σίγουρη ἡ συμμετοχὴ τοῦ καλλιτέχνη στὴν εἰκόνα τοῦ κεντρικοῦ βωμοῦ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Λίντενχαρτ (κοντὰ στὴν Μπαϋρόυτ), ἀφοῦ μάλιστα ἡ χρονολογία (1503, ἐπιβεβαιωμένη καὶ στὰ γλυπτὰ τμήματα τῆς εἰκόνας) μπορεῖ νὰ μὴν ἀναφέρεται καὶ στοὺς τρεῖς πίνακες, ποὺ ἡ κακὴ κατάσταση διατήρησής τους κάνει ἀκόμα πιὸ δύσκολη κάθε ἀξιολόγηση. Πάντως, χωρὶς ἀμφιβολία, ὁ Γκρύνεβαλντ ἦταν ὁ δημιουργὸς τοῦ πίνακα Ὁ Χριστὸς προπηλακιζόμενος, *ποὺ φυλάσσεται στὴν Παλαιὰ Πινακοθήκη τοῦ Μονάχου καὶ ποὺ χρονολογεῖται μάλλον στὰ 1504 - 1505 παρὰ στὰ 1503. Στὴν πρώτη περίοδο τῆς καλλιτεχνικῆς του δραστηριότητας ἀνήκουν ἡ* Σταύρωση *τοῦ Μουσείου Τέχνης τῆς Βασιλείας καὶ ἡ* Σταύρωση *τῆς 'Εθνικῆς Πινακοθήκης τῆς Οὐάσιγκτον.*

Στὰ 1509 - 1511 ὁ Γκρύνεβαλντ φιλοτεχνεῖ τοὺς Ἁγίους Λαυρέντιο καὶ Κυριακὸ *τοῦ 'Ινστιτούτου Σταῖντελ τῆς Φραγκφούρτης, τοὺς δυὸ πίνακες μὲ τὴν* Ἁγία 'Ελισάβετ *καὶ* μιὰ Μάρτυρα *τῆς συλλογῆς τῶν πριγκίπων Φύρστενμπεργκ, καθὼς καὶ τμήματα τῆς εἰκόνας βωμοῦ γιὰ τὴν ἐκκλησία τῶν Δομινικανῶν στὴ Φραγκφούρτη ποὺ τοῦ εἶχε παραγγείλει ὁ Γιάκομπ Χέλλερ· γιὰ τὴν ἴδια εἰκόνα εἶχε ζωγραφίσει ὁ Ντύρερ (1509) τὸ μεσαῖο τμῆμα μὲ τὴν* 'Ανάληψη τῆς Παναγίας, *ποὺ ἔχει χαθῆ. Ἔχουν χαθῆ ἐπίσης μιὰ* Μεταμόρφωση *τοῦ Γκρύνεβαλντ ποὺ προοριζόταν γιὰ τὴν ἐκκλησία τῶν Δομινικανῶν στὴ Φραγκφούρτη καὶ τρεῖς* Εἰκόνες Βωμῶν *γιὰ τὸν καθεδρικὸ ναὸ τῆς Μαγεντίας. Τὸ περίφημο ἀριστούργημα τοῦ Γκρύνεβαλντ, τὸ* Πολύπτυχο τοῦ Ἴζενχαϊμ, *σήμερα στὸ Μουσεῖο Οὐντερλίντεν τοῦ Κολμὰρ ('Αλσατία), ἔγινε κατὰ πάσα πιθανότητα ἀνάμεσα στὰ 1512 καὶ 1515. Στὴν ἑπόμενη περίοδο χρονολογεῖται ἡ* Θεμελίωση τῆς Σάντα Μαρία Ματζόρε, *σήμερα στὸ Μουσεῖο τῶν Αὐγουστίνων τοῦ Φράιμπουργκ, ποὺ ἀρχικὰ ἀποτελοῦσε τμῆμα τῆς* Εἰκόνας Βωμοῦ τῆς Παναγίας τῶν Χιονιῶν. *Ἡ εἰκόνα αὐτὴ πιθανὸν νὰ ζωγραφίστηκε ἀνάμεσα στὰ 1515 καὶ ἴσως σ' αὐτὴν νὰ ἀνῆκε ἀρχικὰ καὶ ἡ* Παναγία *τοῦ Στούππαχ. 'Απὸ τὴ μοναστηριακὴ ἐκκλησία τῆς Χάλλε προέρχεται ὁ πίνακας μὲ τοὺς* Ἁγίους Ἔρασμο καὶ Μαυρίκιο *(ἀνάμεσα στὰ 1521 καὶ 1524), σήμερα στὴν Παλαιὰ Πινακοθήκη τοῦ Μονάχου· ἀπὸ τὸ Τάουμπερμπισοφσχάιμ (Tauberbischofsheim) προέρχονται τὸ ἀντίγραφο τοῦ ἔργου* Ὁ Χριστὸς πέφτει κάτω ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ Σταυροῦ *καὶ ἡ* Σταύρωση, *ποὺ χρονολογοῦνται γύρω στὰ 1523 - 1524 καὶ βρίσκονται στὴν Κρατικὴ Αἴθουσα Τέχνης τῆς Καρλσρούης. Ὁ* Θρῆνος *τῆς μοναστηριακῆς ἐκκλησίας τοῦ 'Ασάφφενμπουργκ, τέλος, πρέπει νὰ ζωγραφίστηκε τὸ 1525 καὶ εἶναι τὸ τελευταῖο ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Γκρύνεβαλντ ποὺ ἔχουν σωθῆ.*

Ὑστερογοτθικὸς ρυθμὸς καὶ μπαρὸκ σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ δραματικὲς ἑρμηνεῖες τῆς θρησκευτικῆς τέχνης

Η ΤΕΧΝΗ τοῦ Γκρύνεβαλντ εἶναι δημιούργημα μιᾶς ἐξαιρετικῆς καλλιτεχνικῆς ἰδιοσυγκρασίας καὶ μιᾶς ξεχωριστῆς ἱστορικῆς στιγμῆς. Ὅπως καὶ ὁ Ντύρερ, ὁ «Μάιστερ» Μάτις Νίτχαρτ βρέθηκε νὰ ἀγωνίζεται ἀνάμεσα στὶς ἐπιταγὲς μιᾶς μακρόχρονης παράδοσης καὶ τὶς ἀπαιτήσεις τῶν καινούριων ἀντιλήψεων: μόνο μιὰ ἰδιοφυΐα μποροῦσε νὰ τὶς ἑνώση σὲ μιὰ κοινὴ ἀπάντηση. Ἐνῶ κατέρρεαν οἱ μεσαιωνικὲς δομὲς καὶ ὡρίμαζε ἡ θρησκευτικὴ ἀνησυχία, ἐνῶ ἡ πολιτικὴ σύγχυση διασποῦσε τὴν ἑνότητα τῆς αὐτοκρατορίας καὶ οἱ τελευταῖες ἐκφράσεις ἑνὸς ὄψιμου γοτθικοῦ ρυθμοῦ γίνονταν ὅλο καὶ πιὸ σπάνιες, ἐνῶ τὰ καινούρια προβλήματα τῆς τέχνης ἔβρισκαν λύσεις τόσο σημαντικὲς ὅσο καὶ ἀντιφατικές, ὁ Γκρύνεβαλντ ἐκφραζόταν μὲ ἕναν τρόπο πολὺ προσωπικὸ καὶ μὲ μιὰ δύναμη κυριαρχική.

Ὁλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ καλλιτέχνη εἶναι φορτισμένο μὲ φοβερὴ ρώμη: σ' αὐτὸ τόσο ἡ ἄβυσσος τοῦ πόνου ὅσο καὶ ἡ ἔκσταση τῆς χαρᾶς μαρτυροῦν τὸ βάθος τοῦ θρησκευτικοῦ συναισθήματος, μὲ μιὰ ἔνταση ποὺ δὲ φαίνεται νὰ ὑπάρχη τὸ ὅμοιό της σ' ὁλόκληρη τὴν ἱστορία τῆς τέχνης.

Ἀντίθετα ἀπὸ τοὺς περισσότερους σύγχρονούς του καλλιτέχνες, ὁ Γκρύνεβαλντ δὲν ἀποδίδει στὸ σχέδιο πρωταρχικὴ σημασία: γι' αὐτὸν τὸ κύριο ἐκφραστικὸ μέσο εἶναι τὸ χρῶμα. Στὴν πραγματικότητα, δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τοῦ ἀποδώση μὲ ἀπόλυτη βεβαιότητα κανένα ἀπὸ τὰ χαρακτικὰ ποὺ σώζονται· ἀκόμα καὶ κάποια σχέδιά του ποὺ ὑπάρχουν σήμερα εἶναι, μὲ λίγες ἐξαιρέσεις, προπαρασκευαστικὲς σπουδὲς γιὰ πίνακες.

Ὁ Γκρύνεβαλντ φαίνεται ὅτι κρατήθηκε πάντα στὸ περιθώριο τῆς αἰσθητικῆς θεωρίας ποὺ δεσπόζει στὸν Ντύρερ μὲ ἕναν ἐντελῶς ἰδιαίτερο τόνο. Μακριὰ ἀπὸ τὸ νὰ μείνη ξένος στὸν κόσμο τῆς Ἀναγέννησης καὶ στὰ προβλήματα ποὺ ἔθετε (ἄλλωστε μιὰ τέτοια στάση θὰ ἦταν ἀδύνατη στὴν ἐποχή του), ὁ Γκρύνεβαλντ υἱοθέτησε τὶς καινούριες ἐπιταγές, μόνο ποὺ τοὺς ἔδωσε ἕνα ὕφος πολὺ προσωπικό, ἀγρυπνώντας πάνω στὴν αὐστηρὴ ἐκλογὴ τῆς φόρμας καὶ τὴν ἔκφρασή της μ' ἕναν πλούσιο καὶ ἀπόλυτα προσωπικὸ τρόπο.

Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ διαμόρφωση τοῦ Γκρύνεβαλντ παραμένει ἀρκετὰ σκοτεινή. Οἱ κριτικοὶ προσπάθησαν, μέσα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ καλλιτέχνη, νὰ βροῦν σχέσεις μὲ τὴ δραστηριότητα ἄλλων ζωγράφων ἢ ἐργαστηρίων τῆς ἐποχῆς του. Διακινδύνευσαν ἀκόμα, χωρὶς ὅμως σπουδαῖα ἀποτελέσματα, νὰ τοῦ ἀποδώσουν καὶ μερικὰ ἄλλα ἔργα. Πραγματικὰ οἱ σχέσεις τοῦ Γκρύνεβαλντ μὲ τὴ γερμανικὴ παράδοση εἶναι πολυποίκιλες καὶ πολυσύνθετες. Ὅπως κι ἂν ἔχη τὸ πράγμα, τὰ κοινὰ σημεῖα του μὲ τὸν Χὰνς Χόλμπαϊν τὸν Πρεσβύτερο εἶναι ἀναμφισβήτητα καὶ ἰδιαίτερα σημαντικά. Ἡ ἐπίδραση τοῦ Χόλμπαϊν ἐκφράζεται τόσο στὴ χρησιμοποίηση τοῦ χρώματος ὅσο καὶ στὴ φόρμα καὶ εἶναι ὁλοφάνερη στὸν *Προπηλακιζόμενο Χριστὸ* τοῦ Μονάχου.

Αὐτὸ τὸ ἔργο εἶναι χαρακτηριστικὸ τῆς νεανικῆς περιόδου τοῦ Γκρύνεβαλντ, μὲ τὴν παραφορτωμένη του σύνθεση, τὴ θυελλώδη του κίνηση καὶ τὴ σκληρότητα τῶν χρωμάτων του. Ὡστόσο αὐτὴ ἡ σκηνὴ τοῦ Θείου Πάθους ἔχει μιὰ δραματικὴ δύ-



2

ναμη καὶ μιὰ ἐκφραστικὴ ἔνταση ποὺ προαναγγέλλουν τὰ μεταγενέστερα ἔργα.

Τὸ ἐπεισόδιο τοῦ *Προπηλακιζόμενου Χριστοῦ* τὸ χρησιμοποίησε γιὰ νὰ εἰκονογραφήση τὸν ἀνταγωνισμὸ τῶν δύο βασικῶν ἀρχῶν, τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ, ἀνταγωνισμὸ ὅπου ἡ κτηνωδία καὶ ὁ κυνισμὸς βρίσκουν τὸ ἀντίβαρό τους στὴν καρτερικὴ ταπεινοφροσύνη τοῦ Λυτρωτῆ, ἐνῶ οἱ ἄγριες στάσεις τῶν διωκτῶν ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν πλήρη ἐξάντληση τοῦ βασανισμένου θύματος.

Ἡ *Σταύρωση* τῆς Βασιλείας μαρτυρεῖ κι αὐτὴ μιὰ βαθιὰ πείρα τῆς ἀνθρώπινης ἀθλιότητας. Ἐδῶ τὸ Θεῖο Πάθος ἀπεικονίζεται μὲ ἕνα ρεαλισμὸ ποὺ ἀναστατώνει. Τὸ σῶμα τοῦ Ἐσταυρωμένου, παραμορφωμένο καὶ γεμάτο πληγές, ὀρθώνεται πρὸς τὸ σκοτεινὸ οὐρανὸ σὰν τὸ ἴδιο τὸ μνημεῖο τῆς ἀνθρώπινης ἀδυναμίας. Τὰ πρόσωπα — ὅπως καὶ οἱ στάσεις — τῶν μορφῶν ποὺ εἶναι μαζεμένες κάτω ἀπὸ τὸ Σταυρὸ καθρεφτίζουν τὸν τρόμο, τὴν ἀπελπισία καὶ τὸν πόνο, ταυτόχρονα ὅμως καὶ τὴ βιωμένη ἐμπειρία τοῦ ὑπερφυσικοῦ, ὅπως μαρτυροῦν ἡ κίνηση τοῦ ἑκατόνταρχου καὶ ἡ ἐπιγραφή, στὰ λατινικά, «Ἀληθῶς Θεοῦ υἱὸς ἦν οὗτος». Ἡ μορφὴ καὶ τὸ χρῶμα ἐδῶ εἶναι ἐντελῶς ὑποταγμένα στὸ ἰδιοφυὲς παιχνίδι τῶν βίαιων ἀντιθέσεων ὅπου ἐπιβάλλεται, μὲ ὅλη τὴν ἐκφραστική της δύναμη, ἡ καταθλιπτικὴ παρουσία τῆς ὀδύνης.

Κίνηση καὶ ἀκαμψία, λάμψη καὶ ἀδιαφάνεια ἀντιπαραθέτονται μὲ βιαιότητα. Ἡ ἄκαμπτη ὀδύνη τῆς Παρθένου ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἐλεύθερη καὶ αὐθόρμητη κίνηση τοῦ Ἀποστόλου, ἡ μεταλλικὴ ἀκαμψία τῆς πανοπλίας κάνει ἀκόμα πιὸ συγκινητικὸ τὸ συσπασμένο καὶ βασανισμένο σῶμα τοῦ Ἐσταυρωμένου. Τόνοι σκληροὶ καὶ κρύοι ἀναδεικνύουν τὰ φωτεινὰ χρώματα, ὅπως τὸ κόκκινο στὸ μανδύα τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη καὶ τὴ μακάβρια φωτεινότητα τῆς πληγιασμένης σάρκας σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ζοφερὸ σκοτάδι τοῦ στερεώματος. Ἡ ἴδια ἡ τοποθέτηση τῶν προσώπων σ' ἕνα μόνο πλάνο, ὁ τρόπος ποὺ ἡ σκηνὴ ἰσορροπεῖ, δίνουν στὸ μακρινὸ τοπίο τὸ χαρακτήρα ἑνὸς θεατρικοῦ σκηνικοῦ· τονίζεται βέβαια ἔτσι ἡ διαλεκτικὴ αἴσθηση καὶ ἡ δραματικὴ ἔνταση, ὑπογραμμίζονται ὅμως συνάμα καὶ τὰ ὅρια τῶν καθαρὰ παραστατικῶν δυνατοτήτων τοῦ καλλιτέχνη. Αὐτοὶ οἱ ἀντίθετοι πόλοι δὲν ἐπιτρέπουν ἀκόμα νὰ δημιουργηθῆ στὸν πίνακα ἐκείνη ἡ ἐσωτερικὴ δύναμη ποὺ θὰ ἔδινε οὐσιαστικὴ ἑνότητα στὴ σύνθεση. Ὡστόσο τὸ χρῶμα καὶ ἡ φόρμα ἔχουν ἤδη παρασυρθῆ σὲ μιὰ παθιασμένη κίνηση ὅπου ἡ αἰσθητικὴ πραγματικότητα καὶ ἡ οὐσία τῆς ἔκφρασης ἔχουν δεθῆ μὲ ἐκπληκτικὴ ἀμεσότητα καὶ δύναμη.

Ἂν, ἀργότερα, ξαναβρίσκη κανεὶς στὴ *Σταύρωση* τῆς Οὐάσιγκτον μὲ πιὸ ἔντονο τρόπο τὶς λύσεις ποὺ ἔδινε κιόλας ὁ πίνακας τῆς Βασιλείας, στὴν *Εἰκόνα Βωμοῦ* τοῦ Χέλλερ ἡ τέχνη τοῦ Γκρύνεβαλντ ἐμφανίζεται ἀνανεωμένη. Οἱ συνθέσεις σὲ γκρίζο δὲ δίνουν μόνο τὴν ἀπόδειξη μιᾶς ἀπόλυτης κυριαρχίας στὸν τρόπο ποὺ μεταχειρίζεται τὶς φόρμες καὶ διαφοροποιεῖ τοὺς τόνους· ἀποκαλύπτουν καὶ μιὰ ἰδιαίτερη εὐαισθησία ποὺ χάρη σ' αὐτὴν τὸ πρόβλημα τῆς στέρεης ὕπαρξης τῶν σωμάτων μέσα στὸ χῶρο βρίσκει τὴ λύση του μὲ τοὺς συνδυασμοὺς σκιᾶς καὶ φωτός. Ἔτσι ἡ κίνηση τῶν προσώπων, ἡ κομψότητα τῶν πτυχῶν, ἡ ζωντάνια τῆς φωτοσκίασης πραγματοποιοῦν μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἁρμονικὲς συμφωνίες, ἐνῶ ἡ εὐαίσθητη κλίμακα τῶν γκρίζων φτάνει σχεδὸν τὴν ποικιλία μιᾶς ἀληθινῆς πολυχρωμίας. Ξαναβρίσκει κανεὶς σ' αὐτὸ τὸ ἔργο τὰ χαρακτηριστικὰ μιᾶς συγκεκριμένης φαντασίας, γνώρισμα τῆς μεταβατικῆς περιόδου ἀπὸ τὸ γοτθικὸ ρυθμὸ στὸ μπαρόκ, καθὼς καὶ τὴ φροντίδα γιὰ πιστὴ ἀπόδοση τῆς μορφῆς τοῦ σώματος, ποὺ εἶναι ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τῆς Ἀναγέννησης. Μπορεῖ ὁ Γκρύνεβαλντ νὰ ἀφέθηκε κατὰ κάποιο τρόπο νὰ ἐπηρεαστῆ ἀπὸ τὸν Ντύρερ (δημιουργὸ τοῦ κεντρικοῦ τμήματος τῆς *Εἰκόνας Βωμοῦ* τοῦ Χέλλερ). Ὅμως τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου παραμένει ἐπιβλητικὸ μὲ τὴν πρωτοτυπία του, τὴ ζωντάνια του, τὶς μεγάλες εἰκαστικὲς ἀρετές του.

ΟΛΟΥΣ τοὺς πίνακες ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω, παρ' ὅλη τὴ μεγάλη σημασία τους, τοὺς ξεπερνᾶ ἕνα ἀριστούργημα ποὺ εἶναι συγχρόνως μιὰ ἀπὸ τὶς κορυφαῖες στιγμὲς τῆς εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ὑπέροχες ὁμολογίες πίστεως στὸ Χριστό: τὸ *Πολύπτυχο τοῦ Ἴζενχαϊμ*. Γιὰ νὰ καταλάβουμε καλύτερα τὴ δομὴ αὐτοῦ τοῦ ἔργου, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἀναφερθοῦμε στὶς ἱστορικὲς συνθῆκες. Στὸ χωριὸ Ἴζενχαϊμ (ἢ Ἴσσενχαϊμ) τῆς Ἀλσατίας ὑπῆρχε ἕνα ἀπὸ τὰ μοναστήρια τοῦ Τάγματος τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου, ποὺ ἦταν τὸ ἴδιο φημισμένα τότε σὰ νοσοκομεῖα ὅσο καὶ σὰν πνευματικὰ κέντρα. Αὐτὸ τὸ μοναστήρι γνώρισε μεγάλες δόξες τὴν ἐποχὴ ποὺ ἦταν ἡγούμενοί του πρῶτα ὁ Ζὰν ντ' Ὀρλιάκ, ποὺ καταγόταν ἀπὸ τὴ Σαβοΐα, καὶ μετὰ ὁ Σικελὸς Γκουίντο Γκουέρσι. Στὴν περίοδο τῆς ἡγουμενίας τοῦ τελευταίου δημιουργήθηκε τὸ *Πολύπτυχο τοῦ Ἴζενχαϊμ* χάρη στὴν πρωτοβουλία τοῦ ἀρχηγοῦ τοῦ Τάγματος Γκοσσουὲν ντ' Ὀρσουά, ποὺ ἔμενε τότε κοντὰ στὴ Φραγκφούρτη. Τὸ ἔργο ἔχει σήμερα πολὺ διαφορετικὴ ὄψη ἀπὸ τὴν ἀρχική του, γιατὶ τὸ ἐπάνω μέρος του καταστράφηκε στὴ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση. Εὐτυχῶς κατόρθωσαν νὰ σώσουν τοὺς πίνακες καὶ τὰ γλυπτὰ τοῦ σκευοφυλακίου, τῶν φύλλων καὶ τῆς πρεντέλας, ποὺ σήμερα βρίσκονται στὸ Κολμάρ.

Τὸ *Πολύπτυχο τοῦ Ἴζενχαϊμ* εἶναι ἀντιπροσωπευτικὸ τοῦ τύπου τῶν πολυπτύχων γιὰ Ἅγιες Τράπεζες μὲ κινητὰ φύλλα ποὺ συνηθίζονταν πολὺ στὴ Γερμανία στὸ τέλος τῆς γοτθικῆς ἐποχῆς. Τὰ διάφορα φύλλα εἶναι συναρμολογημένα μεταξύ τους μὲ τέτοιο τρόπο ποὺ νὰ δείχνουν, ἀνάλογα μὲ τὸ ἂν εἶναι κλειστὰ ἢ ἀνοιχτά, σκηνὲς σχετικὲς μὲ τὶς διάφορες γιορτὲς καὶ τὶς λειτουργικὲς ἀπαιτήσεις. Τὸ σκευοφυλάκιο, στὴ μέση, ποὺ απο-

τελεῖται ἀπὸ ἕνα κεντρικὸ χώρισμα καὶ δυὸ πλάγια χωρίσματα πιὸ κοντὰ καὶ πιὸ στενά, περιέχει τρία ἀγάλματα: τὸν *Ἅγιο Ἀντώνιο*, τὸν *Ἅγιο Αὐγουστίνο* καὶ τὸν *Ἅγιο Ἱερώνυμο*, ἔργα τοῦ Νικόλαου Χαγκενάουερ, ἀπὸ τὸ Στρασβοῦργο, χρονολογημένα στὸ 1505. Στὸν ἴδιο γλύπτη θὰ πρέπη νὰ ἀποδοθοῦν καὶ οἱ μορφὲς *τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν δώδεκα Ἀποστόλων* στὰ τοξωτὰ χωρίσματα πίσω ἀπὸ τὴν πρεντέλα. Ἀπὸ τὰ τρία ζεύγη φύλλων ποὺ ἔχει τὸ πολύπτυχο, τὸ ἕνα εἶναι σταθερό. Τὰ δυὸ ἄλλα ζεύγη σχηματίζουν, ὅταν εἶναι κλειστά, ἀπὸ μιὰ μεγάλη ἐπιφάνεια ποὺ ἐφαρμόζει ἀκριβῶς στὸ τμῆμα μὲ τὰ γλυπτά. Στὰ φύλλα εἶναι ζωγραφισμένοι οἱ πίνακες τοῦ Γκρύνεβαλντ. Ὅταν τὰ δυὸ ἐξωτερικὰ κινητὰ φύλλα εἶναι κλειστά, στὰ μάτια τοῦ θεατῆ ἐμφανίζεται ἡ *Σταύρωση* καὶ σὲ καθένα ἀπὸ τὰ σταθερὰ φύλλα ἡ εἰκόνα ἑνὸς μόνου ἁγίου. Πάνω στὰ φύλλα τῆς πρεντέλας ὑπάρχει μιὰ σκηνὴ *Θρήνου* ποὺ συνδέεται μὲ τὴ *Σταύρωση*. Σ' αὐτὴ τὴ *Σταύρωση* βλέπει κανείς, κοντὰ στὴ βάση τοῦ Σταυροῦ, τὴν Παναγία, τὴ Μαρία τὴ Μαγδαληνή, τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Εὐαγγελιστὴ καὶ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸ Βαπτιστή. Στὰ σταθερὰ φύλλα εἶναι ζωγραφισμένοι ὁ *Ἅγιος Ἀντώνιος* καὶ ὁ *Ἅγιος Σεβαστιανός*. Αὐτὲς οἱ γεμάτες πόνο εἰκόνες ξεχνιοῦνται ὅταν ἀνοίγουν τὰ δυὸ φύλλα (ποὺ κλειστὰ παρουσιάζουν τὴ σκηνὴ τῆς *Σταύρωσης*) καὶ στὴ θέση τους ἀποκαλύπτεται ἕνας καινούριος κόσμος, ἕνας κόσμος χαρᾶς, ἔκστασης καὶ φωτός. Ἀριστερὰ ἐμφανίζεται ὁ *Εὐαγγελισμός*· δεξιὰ ἡ *Ἀνάσταση*· στὸ μεσαῖο τμῆμα, πάνω στὴν ἐπιφάνεια ποὺ σχηματίζουν τὰ δυὸ ἐσωτερικὰ φύλλα κλειστά, ἡ *Ἐνσάρκωση τοῦ Χριστοῦ*.

Τὰ δυὸ ἐσωτερικὰ φύλλα, ὅταν ἀνοίγουν, ἀποκαλύπτουν τὰ γλυπτά, ἐνῶ ἐπάνω τους παρουσιάζονται δυὸ ἐπεισόδια γεμάτα συμβολισμό: ἡ *Συνάντηση τῶν ἐρημιτῶν Ἁγίου Ἀντωνίου καὶ Ἁγίου Παύλου* καὶ οἱ *Πειρασμοὶ τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου*. Αὐτὴ ἡ ἐπιλογὴ τῶν θεμάτων βάζει τὸ θεατὴ κατὰ μέτωπο μὲ τὶς βασικὲς ἀλήθειες τῆς πίστης.

ΕΝΑ ΤΕΤΟΙΟ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, ἐκφρασμένο σὲ μιὰ εἰκαστικὴ γλώσσα ποὺ ἡ σταθερότητά της δὲν ἐπιδέχεται καμιὰ ἀβεβαιότητα ἢ ἀμφιβολία, ἀποδεικνύει μιὰ ἀπόλυτη κυριαρχία ὅπου συγχωνεύονται, γιὰ χάρη τοῦ συνόλου, τὰ ἐκφραστικὰ μέσα καὶ τῆς φόρμας καὶ τοῦ χρώματος. Μόνο ἕνας ζωγράφος τῆς ἀξίας τοῦ Γκρύνεβαλντ μποροῦσε νὰ ἐπιτύχη νὰ πλουτίση αὐτὰ τὰ πολυσύνθετα θέματα μὲ στοιχεῖα παρμένα ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ ζωή, ὑποτάσσοντάς τα συγχρόνως στοὺς νόμους μιᾶς ἀνώτερης καλλιτεχνικῆς ἑνότητας.

Μιὰ σύγκριση τῆς *Σταύρωσης* τοῦ Ἴζενχαϊμ μὲ τὸ ὁμώνυμο ἔργο τῆς Βασιλείας δείχνει πόσο ἡ τέχνη τοῦ Γκρύνεβαλντ ὡρίμασε σ' αὐτὰ τὰ λίγα χρόνια: ἡ σύνθεση ἔχει γίνει πιὸ ἐλεύθερη, πιὸ ξεκάθαρη, ἡ ἑρμηνεία τῶν διαφόρων μορφῶν τῆς φύσης εἶναι πιὸ τολμηρή. Στὸ κέντρο τοῦ πίνακα ὀρθώνεται τὸ δυνατὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ μὲ τὰ τρομακτικὰ σημάδια τοῦ μαρτυρίου. Ἀριστερά, ὁ Ἀπόστολος Ἰωάννης συγκρατεῖ τὴν Παναγία ποὺ λιποθυμᾶ, ἐνῶ ἡ Μαρία ἡ Μαγδαληνὴ γονατίζει μὲ συσπασμένα τὰ χέρια σὲ μιὰ κίνηση ἀπελπισίας καὶ ἱκεσίας. Δεξιά, τὸ σύμπλεγμα ποὺ σχηματίζουν ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Βαπτιστὴς μὲ τὸν Αμνό τὸ Σταυρὸ καὶ τὸ Δισκοπότηρο ἀποδεσμεύει τὸ γεγονὸς ἀπὸ τὴν καθαρὰ ἱστορική του σημασία γιὰ νὰ ἀνυψώση, πέρα ἀπὸ τὸ χρόνο τὸ μυστήριο τῆς θυσίας τοῦ Χριστοῦ. Ἡ μνημειακὴ ἀντίληψη τοῦ συνόλου ἔρχεται σὲ τέλεια συμφωνία μὲ τὴν ἐκφραστικὴ ἔνταση τῆς κάθε λεπτομέρειας. Τὰ σκληρυμένα καὶ συσπασμένα σώματα τῶν ἁγίων γυναικῶν, ἡ ἀγαλμάτινη στερεότητα τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ, ἡ ἀξιολύπητη κατάσταση τοῦ Χριστοῦ, τὰ ὀδυνηρὰ συσπασμένα στὸν ἀγώνα μὲ τὸ θάνατο χέρια Του, ἡ τόσο ἐκφραστικὴ τῆς ἀγωνίας Του σύσπαση τῶν δακτύλων, ἡ σημασία τῶν ἐνδυμάτων καὶ ἡ γύμνια τοῦ τοπίου: ὅλα αὐτά, καὶ ἰδιαίτερα ἡ δύναμη τοῦ χρώματος, μετέχουν στὸ θρησκευτικὸ δράμα ποὺ ζωντανεύει τὸ σύνολο. Στὸ σκοτεινὸ φόντο, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ μακάβρια τονικότητα τοῦ πελιδνοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, τὰ κόκκινα καὶ τὰ λευκὰ φτάνουν σὲ μιὰ φωτεινὴ ἔνταση μὲ συναρπαστικὸ ἀποτέλεσμα. Στὸν *Ἐπιτάφιο Θρῆνο* τῆς πρεντέλας, ὁ δραματικὸς τόνος, ποὺ ἤδη παρατηρήσαμε στὴ *Σταύρωση*, γίνεται βαρύτατο πένθος, ἐνῶ οἱ Ἅγιοι, ἱστορημένοι στὰ πλάγια σταθερὰ φύλλα, πλαισιώνουν αὐτὸ το ἐπεισόδιο τοῦ Θείου Πάθους σὰ θαυματουργοὶ φύλακες, μακριὰ ἀπὸ κάθε γήινη συνάφεια. Τὸ πολύπτυχο ἔχει καὶ μιὰ ἄλλη παράσταση μὲ τὴν *Ἐνσάρκωση τοῦ Χριστοῦ*. Αὐτὴ ἡ σύνθεση εἶναι μᾶλλον δύσκολο νὰ ἑρμηνευτῆ: διάφορα στοιχεῖα καὶ εἰκονογραφικὲς παραδόσεις ἑνώνονται ἐδῶ γιὰ νὰ σχηματίσουν ἕνα σύνολο διαποτισμένο μὲ μυστικὴ ποίηση. Στ' ἀριστερά, κάτω ἀπὸ τὸ πρόπυλο ἑνὸς παρεκκλησίου σὲ ρυθμὸ ὑστερογοτθικὸ καὶ παραφορτωμένο, ἄγγελοι μουσικοὶ ὑμνοῦν τὴν Παναγία, στεφανωμένη μὲ δόξα· στὰ δεξιά, ἡ Παναγία ἐμφανίζεται



3

1 - *Ἡ Ἁγία Δωροθέα*, Βερολίνο, Ντάλεμ, Κρατικὸ Μουσεῖο, Τμῆμα Χαρακτικῶν.

2 - *Κεφάλι παιδιοῦ ποὺ κλαίει*, Βερολίνο, Ντάλεμ, Κρατικὸ Μουσεῖο, Τμῆμα Χαρακτικῶν.

3 - *Σπουδὴ γυναικείου κεφαλιοῦ*, Βερολίνο, Ντάλεμ, Κρατικὸ Μουσεῖο, Τμῆμα Χαρακτικῶν.

4 - *Πολύπτυχο τοῦ Ἴζενχαϊμ*, Κολμάρ, Μουσεῖο Οὐντερλίντεν: α΄. Πρώτη ὄψη, τὸ πολύπτυχο κλειστό· μεσαῖο τμῆμα: *Ἡ Σταύρωση*· ἀριστερὸ (σταθερὸ) φύλλο: *Ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος*· δεξὶ (σταθερὸ) φύλλο: *Ὁ Ἅγιος Σεβαστιανός*· πρεντέλα: *Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος*. β΄. Δεύτερη ὄψη, τὸ πολύπτυχο μὲ ἀνοιχτὰ τὰ ἐξωτερικὰ κινητὰ φύλλα· μεσαῖο τμῆμα: *Ἡ Ἐνσάρκωση τοῦ Χριστοῦ*· ἀριστερὸ φύλλο: *Ὁ Εὐαγγελισμός*· δεξὶ φύλλο: *Ἡ Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ*. γ΄. Τρίτη ὄψη, τὸ πολύπτυχο μὲ ἀνοιχτὰ τὰ ἐσωτερικὰ κινητὰ φύλλα· στὸ μεσαῖο τμῆμα: τὰ ἀγάλματα τοῦ Νικόλαου Χαγκενάουερ· στὸ κεντρικὸ χώρισμα: *Ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος*· στὸ ἀριστερὸ χώρισμα: *Ὁ Ἅγιος Αὐγουστίνος*· στὸ δεξὶ χώρισμα: *Ὁ Ἅγιος Ἱερώνυμος*· ἀριστερὸ φύλλο: *Ἡ συνάντηση τῶν ἐρημιτῶν Ἁγίου Ἀντωνίου καὶ Ἁγίου Παύλου*· δεξὶ φύλλο: *Οἱ πειρασμοὶ τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου*· στὰ τοξωτὰ χωρίσματα τῆς πρεντέλας: *Ὁ Χριστὸς καὶ οἱ δώδεκα Ἀπόστολοι*, γλυπτὰ τοῦ Νικόλαου Χαγκενάουερ.

σ' ἕνα τοπίο, χαμογελαστή, κρατώντας τὸ Θεῖο Βρέφος στὰ κουρελιασμένα του σπάργανα. Ὁ οὐρανὸς εἶναι γεμάτος ἀγγέλους (μερικοὶ εἶναι μουσικοὶ) ποὺ ὑμνοῦν τὴ Θεοτόκο. Καὶ ψηλά, μέσα σὲ μιὰ ἔκρηξη φωτεινοῦ μεγαλείου, ἐμφανίζεται ὁ Θεὸς Πατήρ. Θά 'πρεπε νὰ μελετήση κανεὶς λεπτομερειακὰ ὅλες τὶς ἰδέες ποὺ χρησιμοποιοῦνται ἐδῶ γιὰ νὰ ἐκφραστῆ μὲ πληρότητα καὶ σὲ ὅλο τὸ βάθος καὶ τὸ μεγαλεῖο του τὸ μυστήριο τῆς *Ἐνσάρκωσης*. Συγχρόνως ἡ ἐνορχήστρωση τῶν χρωμάτων καὶ τῶν μορφῶν, ποὺ συναγωνίζονται μεταξύ τους σὲ πλοῦτο, φτάνει σὲ μιὰ σπάνια καὶ ὑπέροχη εὐρύτητα. Ἰδιαίτερα ἡ κλίμακα τῶν τόνων ποικίλλει ἀπὸ τὴν πιὸ τρυφερὴ καὶ λεπτὴ ἀπόχρωση ὡς τὴν πιὸ ἐκθαμβωτικὴ λαμπρότητα, ποὺ πότε μοιάζει νὰ διαλύεται στὸ φῶς καὶ πότε ἀνθίζει μὲ τόνους ζωντανοὺς καὶ ξεκάθαρους.

ΑΝ ΣΤΗ *ΣΤΑΥΡΩΣΗ* ἐκφράζεται καθαρὰ ἕνας ρεαλισμὸς ποὺ φτάνει ὡς τὸν τρόμο καὶ εἶναι φορτισμένος μὲ ἀποκαλυπτικὸ χαρακτήρα, ἡ *Ἐνσάρκωση* ἀντίθετα ἐμφανίζεται σὰν ἕνα ὡραῖο ὅραμα γλυκιᾶς θαλπωρῆς. Ἐδῶ ἡ πραγματικότητα γίνεται διάφανη γιὰ νὰ δεχτῆ τὸ θαῦμα, χωρὶς νὰ παύη νὰ ἐκφράζεται μὲ μεγάλο πλοῦτο τόσο στὴ φόρμα καὶ τὸ χρῶμα ὅσο καὶ στὶς πλαστικὲς σχέσεις καὶ στὶς σχέσεις τοῦ χώρου.

Ἡ *Ἐνσάρκωση*, ποὺ ἔχει τὸν πρόλογό της στὸν *Εὐαγγελισμὸ* τοῦ ἀριστεροῦ φύλλου, συμπληρώνεται μὲ τὴν *Ἀνάσταση*. Ὁ *Εὐαγγελισμὸς* γίνεται σ' ἕνα γοτθικὸ παρεκκλήσι, ποὺ χωρὶς ἀμφιβολία ἀναπαριστάνει τὸ ναό, μὲ παραπετάσματα κόκκινα καὶ πράσινα. Προφέροντας τὰ ἱερὰ λόγια, ὁ ἄγγελος πλησιάζει τὴν κατάπληκτη καὶ σὰ φοβισμένη Παρθένο. Ἡ *Ἀνάσταση* δεξιὰ γίνεται μέσα σ' ἕναν ἔναστρο οὐρανό. Οἱ μισοκοιμισμένοι φύλακες συνθλίβονται ἀπὸ τὸ γεγονός. Πάνω ἀπὸ τὸ ἀνοιγμένο φέρετρο, κρατώντας ἀκόμα τὴν ἐπαφὴ μὲ τὴ γῆ μὲ τὸ κυματιστὸ καὶ πένθιμο σάβανο, ὑψώνεται ὁ Λυτρωτής, πλημμυρισμένος φῶς, στεφανωμένος μὲ δόξα ποὺ ἀκτινοβολεῖ, ἐλευθερωμένος ἀπὸ τοὺς νόμους τῆς βαρύτητας. Ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ἔναστρη νύχτα καὶ τὸ φωτεινὸ θαῦμα ποὺ πλήττει τὶς πανοπλίες τῶν στρατιωτῶν, ἀφήνει νὰ διακρίνουμε τὸ βραχῶδες τοπίο μὲ τὴ μεγάλη δύναμη ὑποβολῆς. Τὸ χρῶμα παίζει τὸ ρόλο τοῦ μεσάζοντα ἀνάμεσα στὸ φῶς καὶ τὶς φόρμες, δίνοντας στὴ σύνθεση δυναμικὸ χαρακτήρα· ἕνα ἔντονο αἴσθημα τοῦ χώρου ποὺ αὐξάνει ἐπιτρέπει νὰ διεισδύσουμε ὡς τὴν οὐσία τῶν πραγμάτων: μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἐπιβάλλεται τὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ, ὡραῖο καὶ μαζὶ ἐξωπραγματικό.

Στὴν τρίτη καὶ τελευταία ὄψη τοῦ πολύπτυχου ἡ ἔμπνευση εἶναι διαφορετική. Ὁ διάκοσμος ἀπεικονίζει, κι ἀπὸ τὶς δυὸ πλευρές, ἕνα φανταστικὸ τοπίο. Ἀλλά, ἐνῶ στὸ δεξιὸ πίνακα βασανίζουν τὸ θεατὴ οἱ πιὸ τρομερὲς παραισθήσεις, στὸν ἀριστερὸ κυριαρχεῖ μιὰ μαγευτικὴ γαλήνη. Στὴν ξέφρενη καὶ τρελὴ σύγχυση τῶν *Πειρασμῶν τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου* ἀντιστοιχεῖ ἡ ἤρεμη συνάντηση τῶν δύο γέρων ἀσκητῶν· οἱ ἁπαλοὶ τόνοι, πράσινοι, καφέ, γαλάζιοι, δίνουν ἕνα χαρακτήρα λυρικῆς οἰκειότητας.

ΑΝ ΟΜΩΣ τὸ μεγάλο *Πολύπτυχο τοῦ Ἴζενχαϊμ* ἐπισκίασε τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ Γκρύνεβαλντ, αὐτὸ δὲν εἶναι λόγος γιὰ νὰ μὴν τὰ ἐκτιμήσουμε στὴ σωστή τους ἀξία. Ἡ *Παναγία* τοῦ Στούππαχ, στὴ Βάδη, πλησιάζει στὴν τεχνοτροπία τὴ *Γέννηση τοῦ Χριστοῦ* τοῦ Ἴζενχαϊμ· τὴ χαρακτηρίζει ὅμως μιὰ πιὸ γλυκιὰ καὶ πιὸ ἁπαλὴ ἁρμονία καὶ ἕνας πιὸ μεγάλος πλοῦτος τρυφερῶν διακοσμητικῶν στοιχείων. Ἡ εὐαίσθητη ἰσορροπία ἀνάμεσα στὴ φόρμα καὶ τὸ χρῶμα, ἡ σχολαστικὴ περιγραφὴ τῶν λεπτομερειῶν, κάνουν αὐτὴ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας μὲ τὸ Βρέφος, περιτριγυρισμένης ἀπ' ὅλα τὰ σύμβολά της, μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ συγκινητικὲς μαρτυρίες τοῦ πνεύματος τοῦ Γκρύνεβαλντ.

Ἕνας σημαντικὸς πίνακας, ἡ *Θεμελίωση τῆς Σάντα Μαρία Ματζόρε*, παρουσιάζει μεγάλο ἀφηγηματικὸ πλοῦτο καὶ ἀφθονία περιγραφικῶν στοιχείων, ἀπ' ὅπου πηγάζει, χάρη στὴν εὐρύτητα τῆς σύνθεσης καὶ στὴν εἰκαστικὴ λεπτότητα, μιὰ ἀναμφισβήτητη εὐγένεια. Ἐδῶ τὸ αἴσθημα τοῦ χώρου ἐπιβάλλεται, ἡ διάταξη τῶν προσώπων καὶ τῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ φανερὴ ρυθμικὴ πρόθεση. Ὁ μεγαλόπρεπος μανδύας τοῦ πάπα, τοῦ κυριότερου προσώπου, ξεδιπλώνεται μέσα σὲ μιὰ χαρούμενη ἁρμονία τόνων ποὺ διασπᾶται στὸ δεύτερο πλάνο καὶ ἀντανακλᾶται σὲ ἄπειρες λεπτομέρειες γιὰ νὰ χαθῆ σιγὰ - σιγὰ στὸ βάθος.

Ἡ σκηνὴ τῆς *Συνάντησης τοῦ Ἁγίου Ἐράσμου καὶ τοῦ Ἁγίου Μαυρικίου* (Μόναχο) ἀποτελεῖ κι αὐτὴ μιὰ ἐξαιρετικὴ μαρτυρία γιὰ τὶς πλούσιες χρωματικὲς ἱκανότητες τοῦ Γκρύνεβαλντ. Πάνω σὲ σκοῦρο φόντο ἀναπτύσσεται μιὰ πολύτιμη ἁρμονία χρωμάτων ὅπου ἀξιοποιοῦνται, μὲ πολὺ εὐαίσθητες χρωματικὲς διαβαθμίσεις, τὰ κίτρινα, τὰ χρυσά, τὰ γκρίζα καὶ τὰ κόκκινα, σ' ἕνα σβήσιμο πολὺ ἁπαλό. Ὁ ἐπισκοπικὸς μανδύας, ὁ διακοσμημένος μὲ τόση πολυτέλεια, καὶ ἡ λαμπρὴ πανοπλία, ἔχουν ζωγραφιστῆ μὲ ἐξαιρετικὸ τρόπο, σὲ ὅλο τὸ πολυσύνθετο τῆς ὑλικῆς τους ὑπόστασης. Εἶναι μάλιστα τόσο στενὰ δεμένα μὲ τὸ σύνολο τῆς σκηνῆς, ὥστε ἡ ξεχωριστὴ ἀξία τους σὰν ἀντικειμένων θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ πῆ πὼς σβήνει. Ἀποτελοῦν μέρος τοῦ ἀναστήματος τῶν δύο ἰσχυρῶν καὶ ἀντίθετων προσωπικοτήτων ποὺ ἀποδίδονται μνημειακὰ καὶ συγχρόνως ρεαλιστικά.

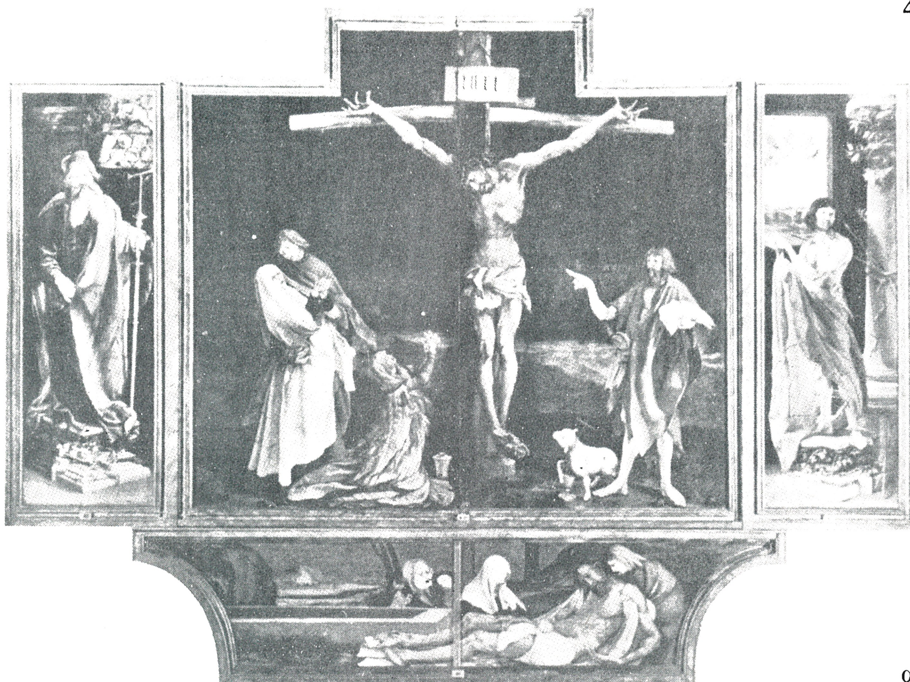
Οἱ φυσιογνωμίες τοῦ ἐπίσκοπου καὶ τοῦ κληρικοῦ ποὺ φαίνεται πίσω του ἔχουν τὴν καταγωγή τους στὴν ἴδια τὴν ἱστορία τῆς γέννησης τοῦ πίνακα: εἶναι προσωπογραφίες. Μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Ἁγίου Ἐράσμου, ὁ ζωγράφος ἀπαθανάτισε τὸν καρδινάλιο Ἀλβέρτο τοῦ Βρανδεμβούργου. Αὐτὸς παράγγειλε στὸν Γκρύνεβαλντ τὸν πίνακα γιὰ τὸ βωμὸ τοῦ Ἁγίου Μαυρικίου στὴ μοναστηριακὴ ἐκκλησία τῆς Χάλλε, ἀφοῦ προηγουμένως, τὸ 1516, εἶχε καθιερωθῆ ἐκεῖ ἡ λατρεία τοῦ Ἁγίου Ἐράσμου.

ΣΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ γνωστὰ ἔργα τοῦ Γκρύνεβαλντ, ὁ ζωγράφος ξαναγυρίζει στὸ θέμα τοῦ Θείου Πάθους, θέμα ποὺ τὸν εἶχε ἤδη ἐμπνεύσει μὲ τόση δύναμη. Τὸ θέμα τοῦ *Χριστοῦ ποὺ πέφτει κάτω ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ Σταυροῦ* (Καρλσρούη) ὠθεῖ τὸ ζωγράφο νὰ ἐκφραστῆ μὲ ἕνα ρεαλισμὸ ἐξαιρετικὰ βίαιο: ὁ πίνακας ἀπεικονίζει τὸ Σωτήρα γονατισμένο κάτω ἀπὸ τὸ βάρος τοῦ Σταυροῦ, πάσχοντα ἀνάμεσα στὴν ἀπάνθρωπη ὀρδὴ τῶν διωκτῶν του. Οἱ ἀρχιτεκτονικὲς φόρμες, ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση, εἶναι ψυχρές, οἱ κινήσεις τῶν φυλάκων κτηνώδεις καὶ χωρὶς ψυχή, τὰ χρώματα παράτονα καὶ θαμπά. Ἡ *Σταύρωση*, στὸν ἀντίστοιχο πίνακα, παρουσιάζει μόνο τρία πρόσωπα: τὸ Χριστό, τὴν Παρθένο καὶ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη. Ἡ ἀπομόνωση καὶ τὸ μεγαλεῖο τοῦ καθενὸς δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση μιᾶς τραγικῆς ἀγωνίας. Τὸ παραμορφωμένο σῶμα τοῦ Χριστοῦ ἐμφανίζεται στὰ μάτια μας μέσα σ' ἕναν παροξυσμὸ φρίκης. Ἡ Παναγία εἶναι χαμένη μέσα στὴ βαθιὰ ὀδύνη της, ἐνῶ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης, γεμάτος ἀπόγνωση καὶ ἀπελπισία, συστρέφει τὰ χέρια του. Ὁ πόνος καὶ τὰ δάκρυα φαίνονται νὰ ἐκφράζωνται, μπροστὰ στὸ σκοτεινὸ τοπίο, ἀπὸ τὴν ἐκλογὴ τῶν τόνων, ποὺ εἶναι ἐλεγειακοὶ καὶ μυστηριακοί.

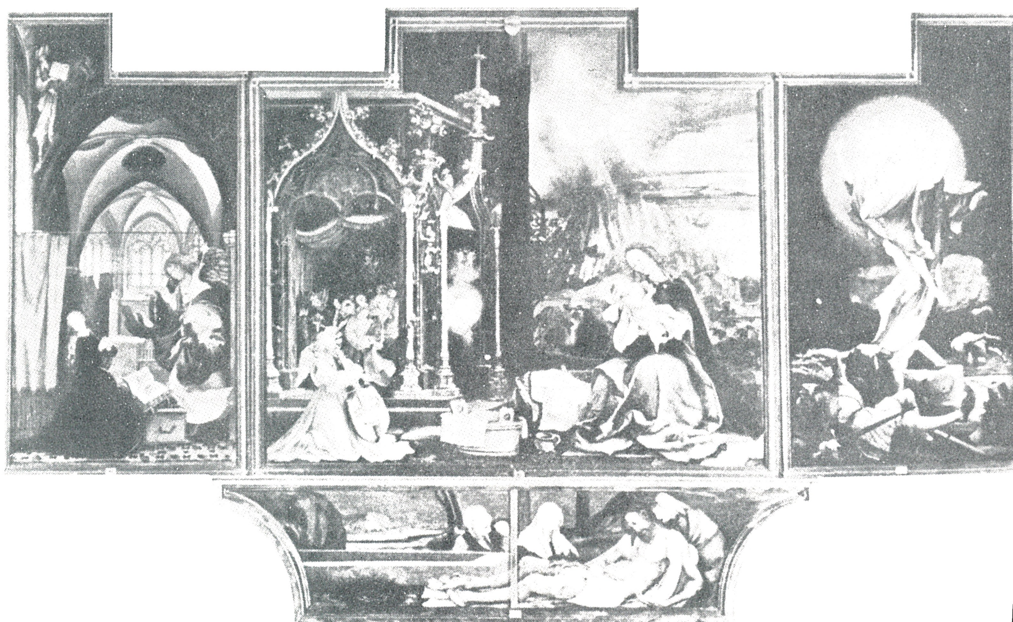
Καὶ φτάσαμε στὸν τελευταῖο πίνακα, κι αὐτὸν ἐκπληκτικό, τοῦ Γκρύνεβαλντ. Τὸ θέμα του εἶναι καὶ πάλι ὁ *Ἐπιτάφιος Θρῆνος*· ἴσως ἦταν ἡ πρεντέλα μιᾶς εἰκόνας βωμοῦ. Ὁ ζωγράφος παρουσιάζει ἐδῶ ἀκόμα μιὰ φορὰ τὸ βασανισμένο σῶμα τοῦ Χριστοῦ, προπηλακισμένο καὶ ταπεινωμένο, ἀλλὰ ἐγκαταλειμμένο ἐπιτέλους στὴ βαθιὰ γαλήνη τοῦ θανάτου.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Π. ΚΑΪΤΑΤΖΗΣ

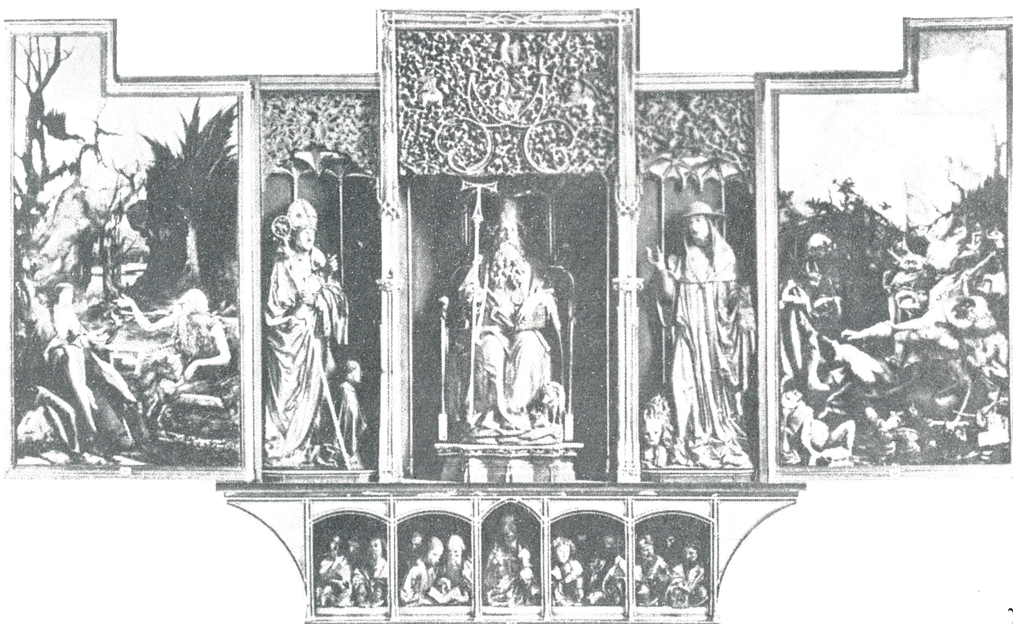
4



α΄



β΄

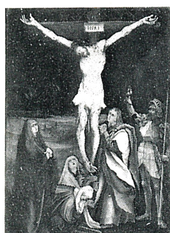


γ΄

Οἱ πίνακες



I. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΡΟΠΗΛΑΚΙΖΟΜΕΝΟΣ (109 × 73,5 έκ.). *Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη*. — Ἀρχικὰ αὐτὸς ὁ πίνακας ἦταν ἀναρτημένος σὰν Ἐπιτάφιος στὴν Αὐτοκέφαλη Ἐκκλησία τοῦ Ἀσάφφενμπουργκ. Παρὰ τὶς πολλὲς καὶ ποικίλες ἀναφορὲς στὴν καλλιτεχνικὴ παράδοση τοῦ 15ου αἰώνα, τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Γκρύνεβαλντ ἀποκαλύπτονται στὴ δραματικότητα καὶ στὸ χρῶμα.



II. ΣΤΑΥΡΩΣΗ (75 × 54,5 έκ.). *Βασιλεία, Μουσεῖο Τέχνης*. — Αὐτὸς ὁ πίνακας ἀποτελοῦσε μᾶλλον μέρος τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς μιᾶς εἰκόνας βωμοῦ ποὺ σήμερα δὲν ὑπάρχει πιά. Ἐδῶ ὁ Γκρύνεβαλντ ἀγγίζει τὸ πολὺ σημαντικὸ θέμα τοῦ παροξυσμοῦ τοῦ πόνου· ἀντιμετωπίζει τὴν πιὸ βαθιὰ ὀδύνη καὶ προαναγγέλλει τοὺς ἐκπληκτικοὺς πίνακες τοῦ *Πολύπτυχου τοῦ Ἴζενχαϊμ*.



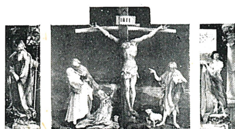
III. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΙΖΕΝΧΑ·Ι·Μ, δεύτερη ὄψη, δεξὶ φύλλο: Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (λεπτομέρεια). *Κολμάρ, Μουσεῖο Οὐντερλίντεν*. — Ἡ ἱκανότητα τοῦ Γκρύνεβαλντ νὰ ἀποδίδη τὸ φῶς μὲ μέσα χρωματικὰ φτάνει στὸ κορύφωμά της σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα· μὲ μιὰ χρωματικὴ κλίμακα ἐξαιρετικὰ λεπτή, ἡ πραγματικότητα τοῦ σώματος μετατρέπεται σὲ ἕνα ἄυλο ὅραμα.



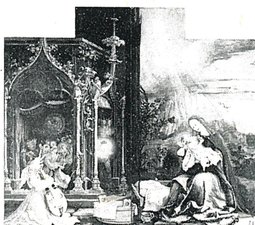
IV. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΙΖΕΝΧΑ·Ι·Μ, δεύτερη ὄψη, ἀριστερὸ φύλλο: Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ (269 × 142 έκ.). *Κολμάρ, Μουσεῖο Οὐντερλίντεν*. — Μὲ τὴν κεντρικὴ σκηνὴ τῆς *Ἐνσάρκωσης τοῦ Χριστοῦ* συνδέονται τὰ δυὸ βασικὰ ἐπεισόδια στὰ φύλλα: τὸ ἕνα εἶναι τὸ προοίμιο, ὁ *Εὐαγγελισμός*, ποὺ ἀπεικονίζεται ἐδῶ, καὶ τὸ ἄλλο ὁ ἔνδοξος ἐπίλογος, δηλαδὴ ἡ *Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ*.



V. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΙΖΕΝΧΑ·Ι·Μ, δεύτερη ὄψη, δεξὶ φύλλο: Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (269 × 143 έκ.). *Κολμάρ, Μουσεῖο Οὐντερλίντεν*. — Στὴν ἑορταστικὴ ἀναταραχὴ τῆς Ἀνάστασης κυριαρχεῖ ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴ σκοτεινιὰ τῆς νύχτας καὶ τὸ οὐράνιο φῶς, ἀνάμεσα στὴ βαριὰ πτώση τῶν στρατιωτῶν καὶ τὴ θεϊκὴ ἄυλη παρουσία τοῦ Χριστοῦ.



VI - VII. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΙΖΕΝΧΑ·Ι·Μ, πρώτη ὄψη, μεσαῖο τμῆμα: Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ (269 × 307 έκ.)· ἀριστερὸ φύλλο: Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ (232 × 75 έκ.)· δεξὶ φύλλο: Ο ΑΓΙΟΣ ΣΕΒΑΣΤΙΑΝΟΣ (232 × 75 έκ.). *Κολμάρ, Μουσεῖο Οὐντερλίντεν*. — Αὐτὸ τὸ ἀριστουργηματικὸ πολύπτυχο ἀποτελεῖ τὸ πιὸ πλῆρες καὶ ὑποβλητικὸ δεῖγμα τῆς τέχνης τοῦ Γκρύνεβαλντ ποὺ σώζεται σήμερα.



VIII. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΙΖΕΝΧΑ·Ι·Μ, δεύτερη ὄψη, μεσαῖο τμῆμα: Η ΕΝΣΑΡΚΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (265 × 304 έκ.). *Κολμάρ, Μουσεῖο Οὐντερλίντεν*. — Τὴ σκοτεινὴ καὶ τραγικὴ εἰκόνα τῆς πρώτης ὄψης τοῦ *Πολύπτυχου τοῦ Ἴζενχαϊμ* ἀκολουθεῖ ἡ χαρούμενη καὶ φωτεινὴ παρουσίαση τῆς *Ἐνσάρκωσης τοῦ Χριστοῦ* (ὅταν τὰ δυὸ ἐξωτερικὰ κινητὰ φύλλα τοῦ πολύπτυχου ἀνοίγουν).



IX. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΙΖΕΝΧΑ·Ι·Μ, τρίτη ὄψη, δεξὶ φύλλο: ΟΙ ΠΕΙΡΑΣΜΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ (265 × 139 έκ.). *Κολμάρ, Μουσεῖο Οὐντερλίντεν*. — Ἡ παραφορὰ τῶν τεράτων ποὺ ἐπιτίθενται στὸν Ἅγιο ταράζει τὴ γαλήνη τοῦ ἐρημητηρίου. Ἡ ἀκρίβεια στὶς λεπτομέρειες δὲν ἀφήνει νὰ περάση ἀπαρατήρητη καμιὰ ἀπὸ τὶς ἀποκρουστικὲς ὄψεις ποὺ παίρνει ὁ Σατανάς.



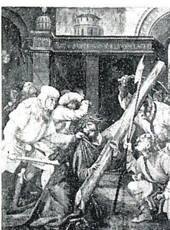
X - XI. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΙΖΕΝΧΑ·Ι·Μ, τρίτη ὄψη, ἀριστερὸ φύλλο: Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΩΝ ΕΡΗΜΙΤΩΝ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΚΑΙ ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ (265 × 141 έκ.). *Κολμάρ, Μουσεῖο Οὐντερλίντεν*. — Ἕνα ἐρημικὸ τοπίο πλαισιώνει τὴ συνάντηση τῶν δυὸ Ἁγίων. Ἡ παρατήρηση τῆς φύσης συμμαχεῖ μὲ τὴ διάθεση γιὰ τὸ φανταστικὸ καὶ τὸ ἀπροσδόκητο, μὲ ἑλκυστικὸ εἰκαστικὸ ἀποτέλεσμα.



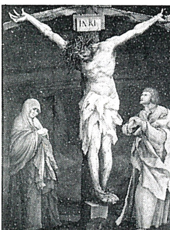
XII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΣΕ ΤΟΠΙΟ (180 × 150 έκ.). *Στούππαχ (Βάδη - Βυρτεμβέργη)*. — Χωρὶς ἀμφιβολία αὐτὸς ὁ πίνακας ἀποτελοῦσε τὸ κεντρικὸ τμῆμα τῆς *Εἰκόνας Βωμοῦ τῆς Παναγίας τῶν Χιονιῶν*, τῆς Αὐτοκέφαλης Ἐκκλησίας τοῦ Ἀσάφφενμπουργκ. Ἡ πλούσια κλίμακα τῶν χρωματισμῶν καὶ ἡ ἀφθονία τῶν λεπτομερειῶν δίνουν στὸ σύνολο μιὰ πολὺ χαρούμενη ὄψη.



XIII. Η ΘΕΜΕΛΙΩΣΗ ΤΗΣ ΣΑΝΤΑ ΜΑΡΙΑ ΜΑΤΖΟΡΕ ΣΤΗ ΡΩΜΗ: ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΩΝ ΧΙΟΝΙΩΝ (176 × 88,5 έκ.). *Φράιμπουργκ, Μουσεῖο τῶν Αὐγουστίνων*. — Ἀρχικὰ ἀποτελοῦσε τὸ δεξὶ φύλλο τῆς *Εἰκόνας Βωμοῦ τῆς Παναγίας τῶν Χιονιῶν*. Τὸ εἰρηνικὸ ὕφος τῆς σκηνῆς εἶναι τὸ οὐσιαστικὸ χαρακτηριστικὸ αὐτοῦ τοῦ πίνακα, ποὺ ἡ ἰσορροπία του εἶναι τόσο σοφή.



XIV. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΕΦΤΕΙ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΟ ΒΑΡΟΣ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ (195,5 × 152,5 έκ.). *Καρλσρούη, Κρατικὴ Αἴθουσα Τέχνης*. — Πρόσθια ὄψη ἑνὸς πίνακα ποὺ παλιότερα φυλασσόταν στὴν ἐνοριακὴ ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Μαρτίνου στὸ Τάουμπερμπισοφσχάιμ (Βάδη - Βυρτεμβέργη). Ὁ Γκρύνεβαλντ διάλεξε τὴν ψυχρὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Ἀναγέννησης γιὰ φόντο τῆς σκηνῆς.



XV. ΣΤΑΥΡΩΣΗ (195,5 × 152,5 έκ.). *Καρλσρούη, Κρατικὴ Αἴθουσα Τέχνης*. — Εἶναι ἡ πίσω ὄψη τοῦ προηγούμενου πίνακα. Αὐτὰ τὰ δυὸ μέρη ἑνὸς καὶ τοῦ ἴδιου πίνακα χωρίστηκαν τὸ 1883 καὶ τώρα βρίσκονται στὸ Μουσεῖο τῆς Καρλσρούης. Ἡ *Σταύρωση* ἐντυπωσιάζει μὲ τὴν αὐστηρότητά της καὶ τὸ φασματικὸ χαρακτήρα τῶν τόνων της, ποὺ εἶναι ἐντελῶς σκοτεινοὶ καὶ σβησμένοι.

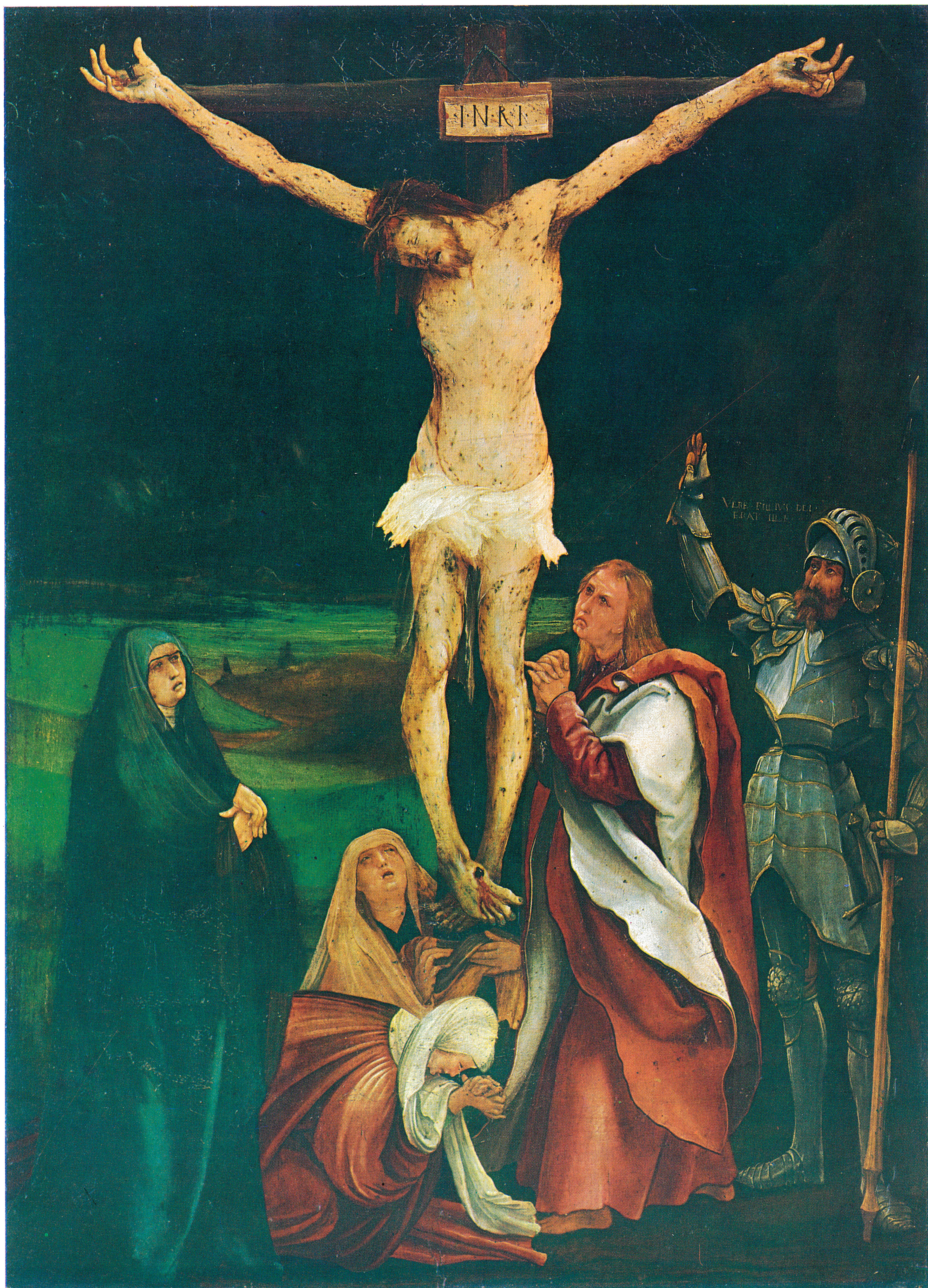


XVI. Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΡΑΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΑΥΡΙΚΙΟΥ (226 × 176 έκ.). *Μόναχο, Παλαιὰ Πινακοθήκη*. — Αὐτὸν τὸν πίνακα τὸν παράγγειλε ὁ καρδινάλιος Ἀλβέρτος τοῦ Βρανδεμβούργου γιὰ τὸ βωμὸ τοῦ Ἁγίου Μαυρικίου στὴν Αὐτοκέφαλη Ἐκκλησία τῆς Χάλλε. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ μεγαλόπρεπο ὕφος, ἀξιοσημείωτα εἶναι καὶ τὰ πολὺ εὐαίσθητα χρώματα τοῦ ἔργου.



XVII. ΠΟΛΥΠΤΥΧΟ ΤΟΥ ΙΖΕΝΧΑ·Ι·Μ, δεύτερη ὄψη, μεσαῖο τμῆμα: Η ΕΝΣΑΡΚΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (λεπτομέρεια). *Κολμάρ, Μουσεῖο Οὐντερλίντεν*. — Ἐδῶ ἀναδεικνύονται οἱ ἐκπληκτικὲς ἱκανότητες τοῦ Γκρύνεβαλντ· κάθε λεπτομέρεια (μέχρι τὸ ταπεινό, σχισμένο σπάργανο ποὺ σκεπάζει τὸ Βρέφος) ἔχει τὴ σημασία της καὶ δίνει στὴ σκηνὴ ἕναν τόνο εὐαισθησίας καὶ ποίησης.




I·N·R·I
VERE·FILIUS·DEI·
ERAT ILLE



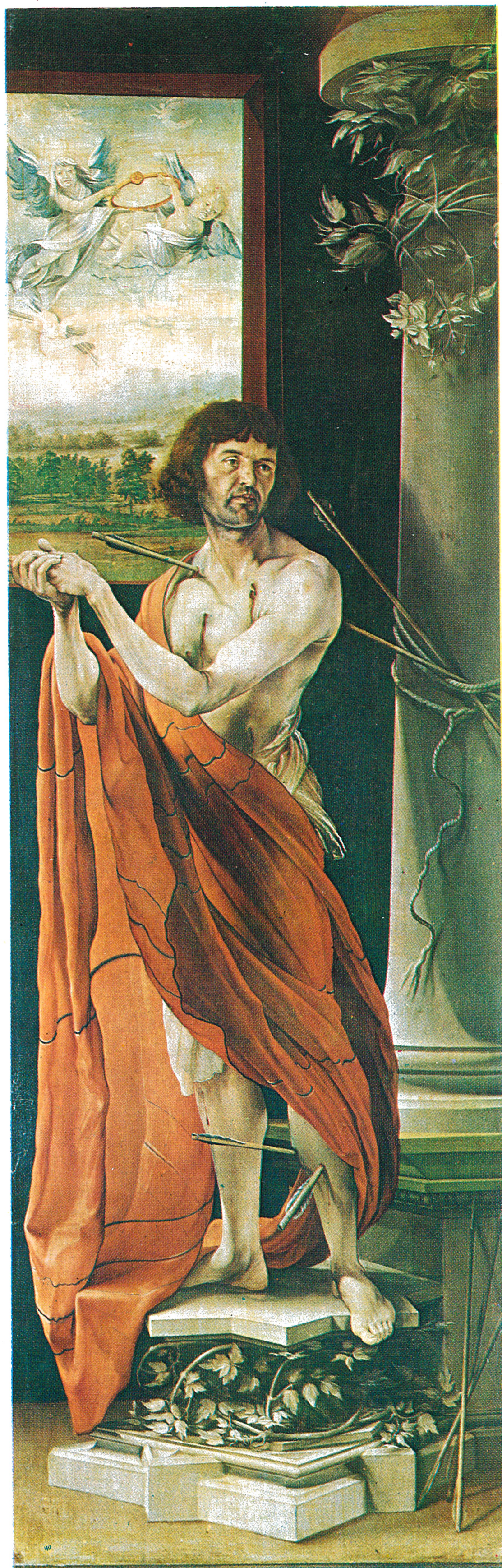
IV

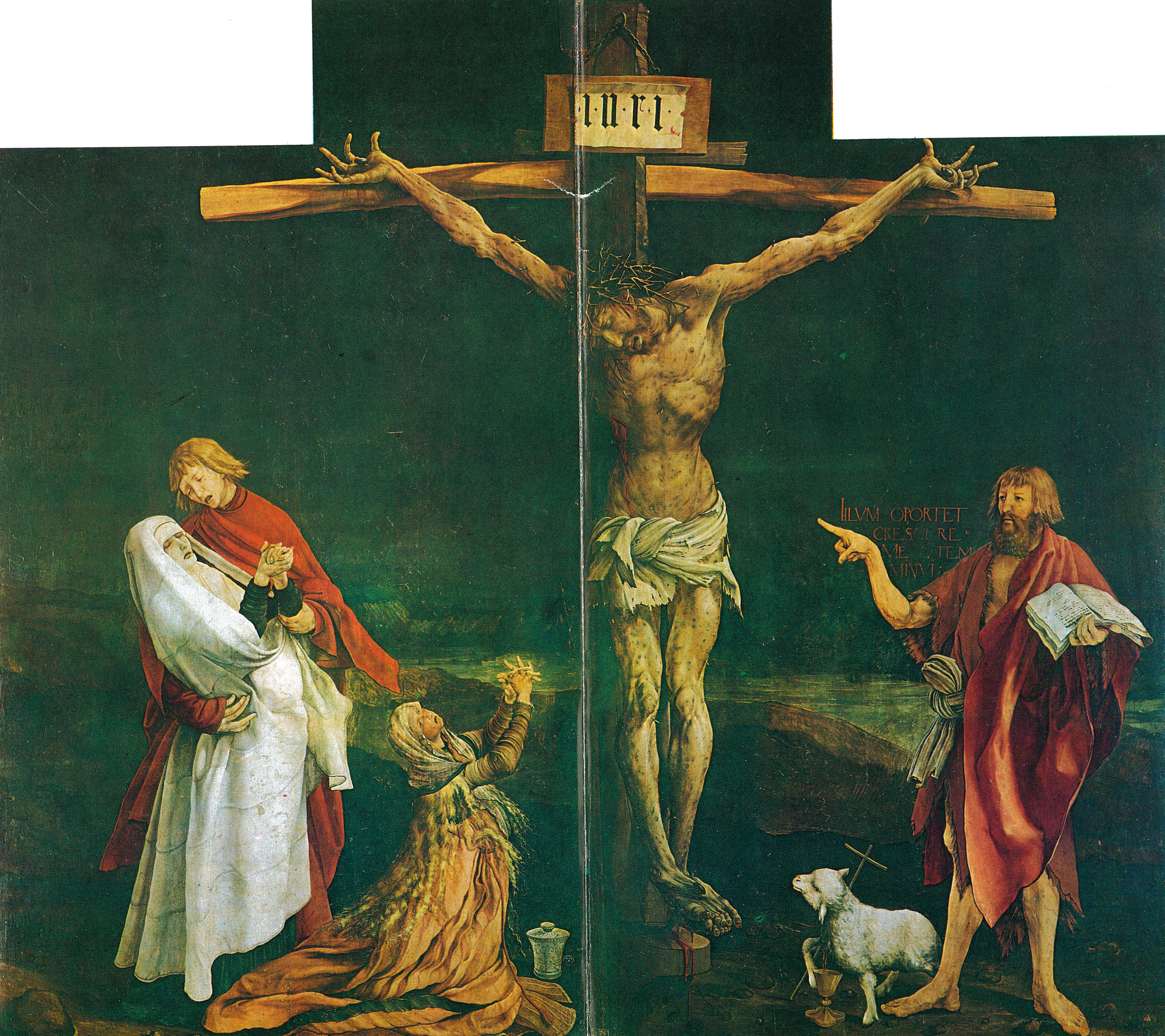




VI






I·N·R·I
ILLVM OPORTET
CRESCERE
ME TEM
MINVI





x



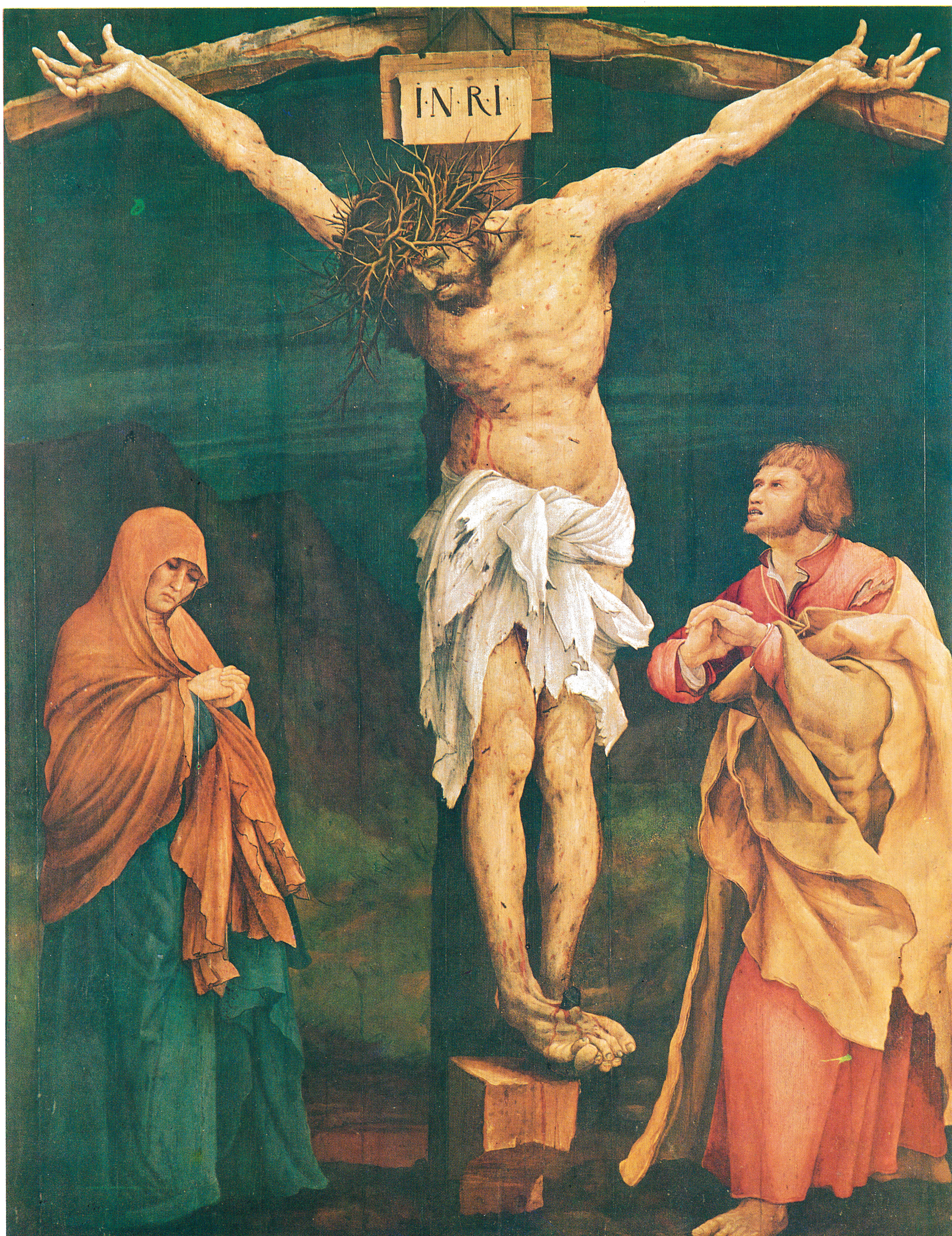









ESAIAS
·53·
ER·IST VMB·VNSER·SVND·WILLEN·GESCLAGEN·


I·N·R·I·



Ὁ τρίτος τόμος τῶν «ΜΕΓΑΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ» (τεύχη 31 - 45) περιλαμβάνει, μεταξὺ ἄλλων, τὸν Ἐλ Γκρέκο καὶ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο.

Τὸ τεῦχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεῦχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὰ δύο αὐτὰ τεύχη, παρ' ὅλη τὴν ἐπιπλέον ὕλη τους, θὰ διατεθοῦν στὴν ἴδια τιμὴ τῶν 30 δρχ.

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α΄ 17. Τζιόττο β΄ 18. Πάολο Οὐτσέλλο 19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν 22. Μποττιτσέλλι 23. Φρὰ Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι 25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα 28. Ἱερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι. 31. Ραφαὴλ α΄ 32. Ραφαὴλ β΄ 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν 35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο 37. Τζιορτζιόνε 38. Τισιανὸς α΄ 39. Τισιανὸς β΄ 40. Βερονέζε

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τισιανὸς	Πικάσσο
Ρούμπενς	Μοντιλιάνι
Βελάσκεθ	Ντὲ Κίρικο
Ρέμπραντ	Γύζης
Γκόγια	Λύτρας
Νταβὶντ	Βολανάκης
Ματὶς	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Β΄ ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 16 - 30 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 19 Ἰουνίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἑνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος - βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!